

1986. №5. С.82–83; Тан А. Москва в романе Михаила Булгакова // Декоративное искусство СССР. 1987. №2. С.22–29. Весьма подробно данная тема излагается в книге: Мягков Б.С. Булгаковская Москва. М., 1993.

<sup>18</sup> Словарь русского языка. М., 1983. Т. 3. С.747.

<sup>19</sup> Словарь иностранных слов. М., 1988. С.440.

<sup>20</sup> Словарь русского языка. М., 1983. Т. 1. С.488.

<sup>21</sup> Мюллер В.К. Англо-русский словарь. М., 1990. С.385.

<sup>22</sup> Галинская И.Л. Указ. соч. С.100–105.

<sup>23</sup> Не случайно Г.Ф. Ковалев, анализируя фамилию Коровьев, которая, по его мнению, «выглядит немотивированной», вспоминает эту пословицу и замечает, что антропоним приводит такое же впечатление, «как на корове седло» (Ковалев Г.Ф. Свита Воланда // Филологические записки. Воронеж, 1996. С.144).

<sup>24</sup> Мифологический словарь. М., 1990. С.233.

<sup>25</sup> Менглинова Л.Б. Гротеск в романе «Мастер и Маргарита» // Творчество Михаила Булгакова. Томск, 1991. С.76.

© В.В. Химич  
Екатеринбург

### «ЧЕЛОВЕК СМЕЮЩИЙСЯ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. БУЛГАКОВА

Художественный мир Булгакова во многом сложился как смеховой со всеми присущими подобного рода явлению особенностями. Обращает на себя внимание такой естественный атрибут его, как «человек смеющийся», которому придан в пределах системы несомненный мирозерцательный смысл. Изображенный смех в произведениях писателя выступает одним из способов раскрытия истины.

Именно в такой функции он явлен в «Жизни господина де Мольера», где в центре поставлен человек, посмевающийся. Лукавый комедиант, родившийся в доме с изображением цепочки «маленьких обезьянок, срывающих плоды», и сам похожий «на смешную обезьяну», он прошел извилистые пути комедиантской жизни, вооруженный собственным смехом, лицедейская природа которого подсказала ему язык общения с враждебно настроенным окружением. Он является в столицу «с шляпой на отлете и с подобострастной улыбкой на пухлых губах», «на лице у антрепренера лисья улыбка, а все лицо – в наигранных медовых складках», – и так все время: «Мольер поклонился и улыбнулся обольстительно», – это называется «вести себя умненько». Такими явлены все актеры комедиантской труппы: перед Филиппом Французским «пыхтит какой-то круглый, как шар, а улыбается, как солнце», «кланяется какой-то хромой, молодой – с улыбкой на губах, но бледен от испуга». Улыбка – оружие комедианта: «О, будь ты про-

342

клят со своими улыбками!» – думает Орлеанский, но «на остальных улыбка не произвела неприятного впечатления. Наоборот – очень понравилась».

Булгаков изображает «паутину обольстительных улыбок» как внешнюю, защитную форму смеха, как сеть, улавливающую зрителя, без которого подлинная жизнь смеха не может состояться. Смеху нужен «второй» – смеющийся, только тогда он раскрывается в своей внутренней, светлой природе, «которую нельзя сменить на серьезность, не уничтожив и не исказив самого содержания раскрытой смехом истины» (М. Бахтин). Борьбу Мольера за этого второго – «смеющегося» и развернул писатель в действии своего романа.

Блестяще, с глубоким пониманием специфической природы смеха, и в том числе фарсового, написана им сцена представления Мольером в присутствии короля «Влюбленного доктора». Раскрепощенность человеческой натуры, выведенной ситуацией смеха через доверие к шутовской правде за пределы серьезности, открывается автором через своеобразную градацию смехового поведения: «Лишь только на сцену выбежал влюбленный врач... в зале *заулыбались*. При первой гримасе – *засмеялись*. После первой реплики *стали хохотать*. А через несколько минут *хохот превратился в грохот*. И видно было, как надменный человек в кресле отвалился на спинку его и стал, *всхлипывая, вытирать слезы*. Вдруг, совершенно неожиданно для себя, рядом *визгливо захохотал* Филипп Орлеанский... Последними *захохотали мушкетеры*, дежурившие у дверей. А уж им хохотать не полагалось ни при каких обстоятельствах». Обвал хохота, знакомое «бру-га-га!» заставляет великого комического актера «подбавлять фортелей». Такой всепоглощающий, бездумно веселый смех лишает человека самоконтроля, высвобождает в нем природную непосредственность и телесную раскованность: Монфлери «обвел угасающими глазами окружающих», «хохотал бескорыстно» Флоридор, «валясь на бок от смеха», «финал «Влюбленного доктора» покрыли таким «бру-га-га!», что показалось, будто заколыхались кариатиды». В таком смехе сплелись воедино и светлая природа человеческой души, и сатанинская власть искусства над ней: ««Дьявол! Дьявол! Какой комический актер!» – думал в ужасе Монфлери», «Спасибо Орлеанскому, спасибо!.. Привез нам из провинции чертей!» Открытыми приемами и гибкой словесной вязью создает автор образ карнавального смеха, веселого и ликующего смеха «на миру», который и утверждает и хоронит: Людовик, не слушая Орлеанского, «вытирал платком глаза, как будто оплакивал какого-то близкого человека».

Булгаков многократно напишет о смеющихся зрителях на протяжении всего произведения и покажет, как в прямую зависит от этого счастье Мольера: «партер радостно насторожился», «партер грохотал», «партер стал хохотать и хохотал до самого конца пьесы», причина

этому – «разудалый фарс» «Смешные драгоценные», а затем «Школа жен», а затем... Мольер как «человек смеющийся» хотел быть свободным в смехе: только таким образом реализовался его комедийный творческий дар, но – «Тартюф» оборвал необходимую связь со смеющимся же залом. Подлинная трагедия Мольера, как показывает Булгаков, происходила из-за этого: «В «Скамаруше» автор смеется над небом и религией, до которых этим господам нет никакого дела, а в «Тартюфе» он смеется над ними самими». Он ссорится с докторами, учителями, светом, отцами церкви, от него отворачивается король, а он продолжает работать над «Тартюфом», потому что не может жить не смеясь. От этого в произведении и ощутимый свет, и подлинная трагедия зависимости.

«Жизнь господина де Мольера» по-настоящему завершается апофеозом смеющегося человеку-творцу, «мастеру», как впервые сказано Булгаковым, нуждающемуся в другом смеющемся – человеке-зрителе. Смысл подобного итога далеко выходит за пределы судьбы одного Мольера.

Постановка вопроса о «человеке смеющемся» позволяет по-новому взглянуть на «закатный роман» писателя. Внимательное чтение его в этом свете подводит к ошеломляющему выводу: в «Мастере и Маргарите» изображен мир смешной, но не смеющийся. Нетрудно перечислить по сути единичные случаи, когда тот или иной герой смеется подлинным, естественным смехом. Так, «*рассмеялся во сне от счастья*» Пилат, «оказавшийся на прозрачной голубой дороге», поверивший, что «казни не было»: «От радости он плакал и смеялся во сне»; слышны смех в подвальчике, где живут влюбленные Мастер и Маргарита, изувеченный мастер смеется, обхватив кудрявую голову Маргариты; смеется даже Пилат, чувствуя себя в безопасности рядом с Афранием, – «смеется и улыбается». Подобный смех эпизодичен и выглядит крупинкой света на фоне «хохота», звучащего на многих страницах романа, причем не веселого, раскованного, а сатанинского, развернутого в теме дьяволиады.

Свита Воланда, потешающая читателя множеством забавных проделок, сама не смеется, в конце романа автор даже особо подчеркнет, когда не улыбающееся лицо того, кто был Коровьевым. Сам же Воланд, как князь Тьмы, «сладко усмехается, как будто мысль о саркоме легких доставляла ему удовольствие», и по-сатанински смеется, «не сводя несмеющегося глаза с поэта». В смеховой палитре романа он возглавляет сектор «хохота». Обычно это громовый, вселенский хохот, который впервые раздается в ответ на слова Бездомного, что «дьявола тоже нет»: «Тут безумный расхохотался так, что из липы над головами сидящих выпорхнул воробей». «Трясаясь от хохота», он говорит: «Что же это у вас, чего нихватишься, ничего нет!» С этого момента «хохот» и становится знаком дьявольского промысла и появляется всегда, когда изображается беснующаяся толпа, будь то пришедшие услышать имя

отпускаемого на свободу узника или зрители «Варьете», поверившие в бесовские чудеса.

Хохот поражает и Маргариту, превратившуюся в ведьму: «безудержно хохочущая, скалящая зубы», появляется она в зеркале, «зловеще хохочет», накрывая рубашкой голову Николая Ивановича, хохочет в момент погрома, хохот ее гремит над лесом, а вслед за ней «визжит и хохочет» Наташа.

Дьявольские знаки такого рода расставлены метками по всем эпизодам изображенного сатанинства современной жизни. Так, Римский, наблюдавший из окна сцену раздевания доверчивых женщин, нарядившихся в «варьете», видит толпу, издающую «тот самый хохот, от которого у финдиректора проходил по спине мороз», «крики и ревуший хохот донеслись и из другого места», где металась дама «в розовом белье», «развеселые молодые люди в кепках... испускали этот самый хохот и улюлюканье». И профессор, от которого только что вышел буфетчик Соков, слышит во дворе хохот и видит хохочущего мальчишку. В контексте других знаков – черного котенка, невесть откуда взявшегося, «паскудного воробушка», приплясывающего фокстрот под звуки патефона, и странной женщины в косынке сестры милосердия с кривым до ушей мужским ртом, с одним клыком – смысл этого «хохота» не нуждается в специальной расшифровке.

Мир людей в изображении Булгакова явлен как катастрофически сломанный, исказивший естественные духовные движения и травмирующий физические первоначала человека, постоянно пребывающего в состоянии несвободы. Ему не дано пережить ощущение вольного, возрождающего смеха, но и улыбка его несет на себе печать органической деформации. Так, Хлудов в «Беге», когда «хочет изобразить улыбку, *скалится*». Найденное писателем обозначение многократно отзовется в других его произведениях и более всего в «Мастере и Маргарите». В момент решающей встречи с ненавистным Каифой Пилат «мертвыми глазами поглядел на первосвященника и, оскалившись, изобразил улыбку», но и тот, «подобно прокуратору, улыбнулся скалясь». Только человеку Бог дал способность смеяться, отмечая тем его духовную особичку, Булгаков же рисует замещение человеческих проявлений чувств волчьими и собачьими, открывающими не симпатию, а агрессивность по отношению к миру. Герои в последнем романе писателя зачастую не улыбаются, а «усмеваются», «ухмыляются», да и улыбка чаще искажена внутренней болью. Улыбаются натянуто, дико, горько, зловеще, принужденно, затравленно, растерянно, со злобой: «Римский постарался изобразить на лице улыбку, от чего оно сделалось кислым и злым», Пилат «улыбнулся какой-то страшной улыбкой», «усмехнулся одной щекой, оскалив желтые зубы».

Мотив «душевной болезни» – один из важнейших в романе, в буквальном и метафорическом смысле живет в тексте бесчисленным мно-

жестом образов и знаков, в том числе и тех, которыми отмечено выражение лица смеющегося человека. На заинтересованный вопрос Воланда, изменились ли горожане внутренне, в романе дан отрицательный ответ. Нет, они «люди как люди» и потому не могут без потерь жить двойной жизнью, под давлением страха, ибо «всякая власть враждебна человеку», а «все люди добрые». И потому корчится в муках та светлая сторона души человеческой, из которой излетает смех, поэтому и перестают люди смеяться, ибо «одни равные смеются между собой» (А.И. Герцен). Отсюда глубокая концептуальная безотрадность романа.

Понимая все это, вместе с тем трудно отделаться от ощущения буквально физического присутствия в романе смеющегося человека и. по размышлении, приходится признать, что таким лицом является автор, написавший эту человеческую комедию, вечную и сегодняшнюю, похожую на фарс и на трагедию одновременно. Он смеется бесстрашно, и его смех исполняет роль гробовщика и повитухи, безбоязненно раскрывая правду о мире и власти. Как подлинный мастер, подобно Мольеру, создатель этой книги дает возможность беспрепятственно звучать смеху в каждой клеточке своего текста, складывая его составляющие по собственному разумению и по законам, наработанным мировой смеховой культурой. И невозможно устранить победительный тон этого смеха, момент торжества не только «над страхом перед потусторонними ужасами, перед священным, перед смертью, но и над страхом перед всякой властью, перед земными царями, перед земным социальным верхом, перед всем, что угнетает и ограничивает» (М. Бахтин).

© Т.И. Царегородцева  
Омск

### ГУМИЛЕВСКИЙ ТЕКСТ В ЭМИГРАНТСКОЙ ПОЭЗИИ А. НЕСМЕЛОВА

В эмигрантской лирике Арсения Несмелова можно обнаружить наличие многочисленных цитатных переключек со стихами его предшественников. Критики объясняют этот факт, как правило, поисками стиля автора. На наш взгляд, в эмиграции А. Несмелов уже предстает поэтом со сложившимся творческим стилем, сознательно ориентирующимся на акмеизм. Не случайно критики указывают на сходство его поэзии с поэзией Николая Гумилева, основателя «Цеха поэтов» и автора манифеста «Наследие символизма и акмеизм».

О. Лекманов в статьях «Акмеисты: поэты круга Гумилева», ссылаясь на известную статью «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма» (6), выявляет следующие особенности художественного мышления поэтов-постсимволистов: «приоритет земного» (=«обыденного») в их поэзии, в отличие от символистов с их